



Revue des études slaves

LXXXVII-1 | 2016

La Russie et l'Antiquité. La littérature et les arts. XIX^e-XX^e siècles

Le parcours scientifique d'Aleksandr Gabričevskij et son *Esthétique du vase*

Alexander Gabrichevsky's Scholarly Career and his Aesthetics of the Vase

Nadia Podzemskaia



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/787>

DOI : 10.4000/res.787

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 2 mai 2016

Pagination : 61-78

ISBN : 978-2-7204-0541-9

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Nadia Podzemskaia, « Le parcours scientifique d'Aleksandr Gabričevskij et son *Esthétique du vase* », *Revue des études slaves* [En ligne], LXXXVII-1 | 2016, mis en ligne le 26 mars 2018, consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/res/787> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.787>

LE PARCOURS SCIENTIFIQUE D'ALEKSANDR GABRIČEVSKIJ ET SON *ESTHÉTIQUE DU VASE**

PAR

Nadia PODZEMSKAIA

Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL), CNRS-EHESS

La nationalisation des collections privées, des écoles et de divers instituts, survenue au lendemain de la révolution d'Octobre, entraîna une profonde réorganisation muséale en Russie. À la fin de l'année 1918, Aleksandr Gabričevskij, jeune historien de l'art au tout début de sa carrière, fut invité par Vladimir Mal'mberg, directeur du Musée des beaux-arts (actuel Musée des beaux-arts Puškin qui, à l'époque, appartenait à l'Université de Moscou), à l'aider, avec le conservateur Nikolaj Ščerbakov, à sélectionner pour le Musée des œuvres provenant d'une grande collection de vases, rassemblée au cours du XIX^e siècle auprès de l'Institut du dessin technique Stroganov alors fermé. Par la suite, Mal'mberg proposa à Gabričevskij un poste de conservateur et, dès 1919, celui de directeur du département des vases de la section des antiquités. En 1922, suite à une réduction d'effectifs, Gabričevskij fut obligé de démissionner.

À ces activités muséales sont liés quelques travaux universitaires sur l'art grec. En 1918, il prononça à l'Université de Moscou une première conférence (en vue de sa candidature) sur « Le Temple de Thésée à Athènes et sa décoration »; en 1919, il rédigea, en vue de l'obtention du titre de professeur, des travaux sur « Le Vase François » et « Achille et Penthésilée ». Tous ces écrits, conservés dans les archives du savant à Moscou¹, sont toujours inédits; quant à son activité au département des vases, elle semble n'avoir été qu'un bref épisode, presque une parenthèse dans son destin scientifique.

Cette appréciation est sans doute due en grande partie au fait que les recherches de Gabričevskij sur l'Antiquité n'eurent pas vraiment de postérité.

* Nous remercions Madame Ol'ga Severceva, nièce de la femme de Gabričevskij et propriétaire de ses archives, pour l'aide généreuse qu'elle a bien voulu nous apporter dans nos recherches. Tous les écrits de Gabričevskij cités dans cet article, publiés et inédits, sont traduits du russe en français par nos soins.

1. « Афинский храм Тесея и его роспись »; « Ваза Франсуа », « Ахилл и Пенфесилея ». Documents conservés dans les archives appartenant à Ol'ga Severceva, Moscou.

En revanche, ses travaux sur la Renaissance italienne, au début menés en parallèle avec ceux sur l'Antiquité, connurent un développement continu, jusqu'à devenir, dès les années 1930, sa « marque de fabrique ». Contrairement à ses manuscrits sur l'art grec, les premiers travaux de Gabričevskij sur la peinture de la Renaissance sont considérés comme une « valeur sûre ». Ils ont été inclus en 2002 dans un volume qui regroupait pour la première fois un large choix de ses écrits, en grande partie inédits de son vivant et publiés à partir de manuscrits tirés de ses archives². Il s'agit notamment de la seconde conférence prononcée en 1918 lors de sa candidature à l'Université, « Espace et composition dans l'art du Tintoret », et de son étude sur « Mantegna » rédigée, en plus de celles sur « Le Vase François » et « Achille et Penthésilée », pour l'obtention du titre de professeur en 1919³.

Si l'on regarde de près le parcours scientifique de Gabričevskij, on voit que la spécialisation des universitaires lui est, en réalité, peu applicable pour la simple raison que le poste au département des vases a été non seulement sa première, mais également sa dernière position académique *stricto sensu*. Après son départ du Musée, Gabričevskij continua à avoir quelques charges de cours à l'université, mais cet enseignement sporadique, et, en conséquence, ses liens institutionnels avec l'Université prirent fin définitivement en 1925.

Cependant, vers le milieu des années 1930, il endosse les habits de spécialiste en architecture, notamment de la Renaissance. Gabričevskij doit cette reconnaissance à son enseignement en histoire et théorie de l'architecture auprès de l'Académie pan-soviétique d'architecture qui débuta en 1934, en étroite collaboration avec l'architecte Ivan Žoltovskij. Très proche depuis des années de cet important architecte aux goûts palladiens, Gabričevskij devint en quelque sorte son *alter ego* théorique.

En accord avec Žoltovskij lui-même traducteur de Palladio, Gabričevskij conçut un large projet éditorial consacré aux traités classiques sur l'architecture, rassemblant autour de lui plusieurs amis et collègues érudits restés, comme lui, à partir des années 1930 en marge de la vie académique. Ce projet philologique remarquable au sein de l'Académie d'architecture consistait en des traductions commentées et préfacées des auteurs italiens tels Léonard de Vinci, Leon Battista Alberti, Daniele Barbaro et d'autres⁴. Alors que l'enseignement de Gabričevskij, interrompu par deux arrestations en 1935 et 1941, prit définitivement fin avec le déclenchement en URSS en 1948 de la tristement célèbre campagne contre le cosmopolitisme, son activité philologique survécut et continua jusqu'à la fin de sa vie, se développant en marge de la vie publique.

2. A. G. Gabričevskij, *Морфология искусства*, F. O. Stukalov-Pogodin (ed.), Moskva, Agraf, 2002.

3. Id., «Пространство и композиция в искусстве Тинторетто»; «Мантенья», *Морфология искусства*, op. cit., p. 313-329; 330-362.

4. Le rôle de Gabričevskij dans les éditions des années 1930 est souvent ignoré, puisque suite à son arrestation en 1935, son nom n'apparaissait plus sur la page de titre des ouvrages édités. L'histoire d'une de

En réalité, replacée dans son contexte, l'importance donnée par Gabričevskij dans les années 1930 à l'architecture de la Renaissance italienne fut en grande partie dictée par des considérations extérieures. On a souligné, à juste titre, que l'intégralité du projet éditorial sur les traités de la Renaissance participait bon gré mal gré de la politique culturelle soviétique orientée vers la formation du « style empire » stalinien⁵. La Renaissance devait fournir des bases théoriques et historiques pour développer l'architecture néoclassique au goût palladien promu par Žoltovskij. Alors que le constructivisme, tout comme les autres mouvements de « l'avant-garde historique », devait petit à petit être remplacé au cours des années 1930 par un éclectisme aux tendances néoclassiques, l'atelier architectural de Žoltovskij continua à s'épanouir. Bien qu'affublé du nom d'« architecte stalinien » – étiquette qui lui est encore souvent attachée aujourd'hui, – Žoltovskij n'échappa pas pour autant à l'accusation de cosmopolitisme.

La carrière de Žoltovskij reflète en plus grand la destinée, bien plus modeste, de Gabričevskij entre les années 1930 et 1950. Toutes les deux furent directement liées aux changements du regard soviétique officiel porté sur l'art classique occidental. Ainsi, dans les années 1930 et jusqu'au déclenchement de la lutte contre le cosmopolitisme, malgré leur nature résolument bourgeoise aux yeux des idéologues du réalisme socialiste, les artistes de la Renaissance étaient miraculeusement « sauvés » grâce au célèbre passage de l'*Introduction à la Dialectique de la nature* de Friedrich Engels, mis en valeur, semble-t-il, par Gabričevskij lui-même⁶. La Renaissance y était caractérisée comme le « plus grand bouleversement progressiste que l'humanité eût jamais connu, une époque qui avait besoin de géants et qui engendra des géants⁷ ». Jusqu'à la mort de Staline et encore au-delà, aucun ouvrage ni article traitant des problématiques de cette période ne furent publiés en URSS sans cette bénédiction d'Engels.

Néanmoins, si l'activité de traduction et d'interprétation des écrits théoriques de la Renaissance déployée pendant les années 1930 relève d'une stratégie conforme aux attentes culturelles du pouvoir en place, cela ne veut pas dire pour

ces éditions (*Избранные произведения* de Léonard de Vinci), publiée en deux volumes en 1935, a été reconstituée, à partir des archives de la maison d'édition Nauka et des archives privées de Gabričevskij et de son ami et jeune collègue Vasilij Zubov, connu plus tard pour ses travaux en histoire des sciences, dans mon article publié en russe et en italien : N. Podzemskaja, « Alle origini di "tanti anni di erranze comuni tra i labirinti leonardiani" : Aleksandr Gabričevskij e Vasilij Zubov all'Accademia di Stato delle scienze dell'arte » / « У истоков "многолетних совместных скитаний в дебрях Леонардо" : А. Г. Габричевский и В. П. Зубов в Государственной Академии Художественных Наук », in *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo / Леонардо в России. Темы и фигуры XIX—XX век*, R. Nanni, N. Podzemskaja (eds.), Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 173-225.

5. Voir B. Mitrović, « Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism », *Tatti Studies*, vol. 12, 2009, p. 233-263.

6. Nous nous référons aux souvenirs oraux d'Ol'ga Severceva.

7. F. Engels, *Dialectique de la nature* (1883), version numérique par J.-M. Tremblay : marxists.org/francais/engels/works/1883/00/engels_dialectique_nature.pdf, p. 23.

autant que l'orientation classique de Žoltovskij et de Gabričevskij ait été dictée par la ligne politique de l'époque. Il serait plus juste de parler de coïncidence entre l'idéologie triomphante et la tendance néoclassique des deux hommes. En effet, leur activité des années 1930 était le résultat logique d'un long parcours, sorte d'accomplissement d'un processus amorcé dans la seconde, voire dans la première décennie du xx^e siècle. Effectivement, le long séjour de Žoltovskij en Italie et ses voyages sur les traces de Palladio en 1923-1926⁸ peuvent être considérés comme le pendant des travaux théoriques de la même époque entrepris par Gabričevskij pour la défense de l'« art classique ».

Ces idées furent efficacement exprimées dans un essai rédigé en 1926 pour un ouvrage sur *l'Art de la Cimmérie* qui devait être consacré à l'œuvre de Konstantin Bogaevskij et de Maksimilian Vološin, mais qui ne vit jamais le jour. Dans son essai intitulé « Le paysage héroïque et l'art de la Cimmérie »⁹, Gabričevskij opposait le paysage de la Crimée orientale, ou de la Cimmérie, comme il le disait suivant l'exemple de son ami et aîné Vološin, au paysage de la Russie centrale. Si le paysage cimmérien, à travers ses formes plastiques, révélait la structure géologique de la terre et sa genèse, ce qui lui donnait une auréole héroïque voire tragique, le paysage nordique était, d'après le théoricien, amorphe et non historique, phantasmatique et élégiaque. Faisant partie de la Méditerranée au sens large, le paysage cimmérien, pensait Gabričevskij, incluait l'architecture en tant qu'élément organique, tandis que dans le nord, les constructions érigées par l'homme, que ce soit une cathédrale gothique ou un monastère orthodoxe russe, constituaient souvent un défi, témoignant toujours d'une lutte contre la nature. À la fin de son raisonnement, Gabričevskij posait une question plus ou moins rhétorique :

La Cimmérie nouvellement découverte où chaque pli de la terre nous parle avec insistance de l'Odyssée, d'Iphigénie et de la tragédie de la culture, la naissance de l'école "cimmérienne" ne constituerait-elle pas une impulsion pour un "nouvel art classique" ?¹⁰

Le « nouvel art classique » était un idéal esthétique que Gabričevskij formula au début des années 1920 et auquel il resta fidèle toute sa vie ; faisant une vague synthèse de l'art antique grec et romain, de la haute Renaissance et du xvii^e siècle, cet idéal n'impliquait pas pour autant un nouveau classicisme. Le théoricien ne poussait pas les artistes contemporains à reprendre les formes du

8. D'après les documents personnels de Žoltovskij conservés aux archives de la GAXN, il fut envoyé en mission en Italie, avec sa femme comme secrétaire, en septembre 1923 (RGALI, F. 941, op. 10, ed. xr. 41). En ce qui concerne Gabričevskij, ses demandes d'autorisation pour une mission en Italie furent toujours refusées et il ne put jamais s'y rendre.

9. Gabričevskij, « Героический пейзаж и искусство Киммерии », in *Морфология искусства*, op. cit., p. 302-310. Voir aussi l'introduction à notre traduction du russe en italien de cet essai : N. Podzemskaia, « Cimmeria nebbia. Introduzione a *Il paesaggio eroico e l'arte della Cimmeria* di Aleksandr G. Gabričevskij », *Hebenon*, anno XIII, quarta serie n° 1-2, aprile-novembre 2008, p. 58-63 ; traduction *ibidem*, p. 64-73.

10. Id., « Героический пейзаж и искусство Киммерии », *Морфология искусства*, op. cit., p. 310.

passé, mais il cherchait dans cet art dit « classique » une source d'inspiration libre de toute idéologie. L'art classique signifiait pour Gabričevskij un îlot de vie authentique et quand il se consacrait à ses études et à ses traductions, il se sentait transporté dans un autre temps, à l'exemple de ce qu'il ressentait lorsqu'il allait passer plusieurs mois en Cimmérie. Il acheta une maison à Koktebel' dans la seconde moitié des années 1940 où il vivait plusieurs mois de l'année, se réfugiant de plus en plus dans ses auteurs italiens préférés et traduisant jusque dans les années 1960 Vasari, Michel-Ange, Firenzuola, Dante.

Cette activité de traduction menée dans l'ombre et le silence participait d'une atmosphère créatrice unique dont sa maison était le théâtre. Tout y parlait d'art et on y vivait d'art¹¹. Aussi, plutôt qu'émanation de ses intérêts académiques, l'activité de traducteur de Gabričevskij doit être considérée comme un geste fondamentalement empathique, un effort de compréhension des créateurs du passé permettant un transfert adéquat de leur pensée vers un autre contexte linguistique et culturel. Par son amour pour l'art, Gabričevskij, excellent peintre lui-même, savait apprécier autant Filippo Brunelleschi que Joan Mirò. Pendant les années du dégel, sa maison attirait plusieurs artistes de la « nouvelle avant-garde », tels Anatolij Zverev ou Vladimir Vejsberg.

L'aspiration de Gabričevskij à un « nouvel art classique » naquit en réaction à la sensation d'effroi devant la destruction du système traditionnel des arts visuels et l'idéologisation totalisante du champ culturel et artistique. En réponse à cet état de choses, dès les premières années qui suivirent la Révolution, il entreprit un travail théorique de fond cherchant à renouveler les méthodes d'une histoire de l'art, sclérosée selon lui par les principes de l'école formelle¹². Reconsidérant les notions fondamentales de la théorie artistique, il essayait de dégager leur valeur philosophique et de réexaminer avec leur aide l'histoire de l'art, par rapport à l'espace et au temps.

Les questions d'ordre général étaient explorées par Gabričevskij à partir de matériaux pris dans des domaines très différents, parmi lesquels aux côtés de la peinture et de l'architecture de la Renaissance se trouvaient également les vases grecs. La recherche sur la céramique antique, qui lui fut proposée dans le cadre d'un inventaire muséal ayant pour but la sélection et la classification, prit rapidement aux yeux du théoricien une tournure et une signification bien plus larges et importantes.

11. Sur l'atmosphère de la maison de Gabričevskij, voir les souvenirs de son disciple, l'historien de l'art Mixail Alpatov : M. V. Alpatov, « Жизнь искусствоведа. Страницы воспоминаний », in : I. S. Maksimova (ed.), *Панорама искусств* 7, Moskva, Sovetskij xudožnik, 1984, p. 201-206.

12. Les termes d'école formelle et de formalisme signifient pour Gabričevskij une théorie dans les sciences de l'art basée sur l'idée d'indépendance de la forme en tant que valeur esthétique ; elle prend son origine dans les travaux de Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Konrad Fiedler, Hans von Hildebrand. Le développement qu'en fait Gabričevskij et ses collègues et amis à la GAXN prend une orientation très différente de celle qui est défendue par des représentants des avant-gardes de gauche, partageant les idées de l'Opojaz. Voir sur cette question : N. Podzemskaia, « "La nouvelle science de l'art" face aux avant-gardes dans la Russie soviétique des années 1920 », in *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes : hommage à Rainer Rochlitz*, E. Buch, D. Riout et Ph. Roussin (eds.), P., École des hautes études en sciences sociales, 2010, p. 115-135.

L'ART ANTIQUE ET LA MÉTHODE DE L'HISTOIRE DE L'ART

Parmi les papiers d'archives de Gabričevskij qui doivent dater de 1918-1921, l'on trouve plusieurs carnets avec des listes bibliographiques et des notes de lecture prises au cours de ses recherches sur la céramique grecque. Gabričevskij y notait les différentes typologies de vases selon leur forme et désignation, copiait les termes décrivant les procédés techniques et les matériaux de leur fabrication ; il y dessinait les différentes parties des vases et leurs schémas décoratifs les plus caractéristiques et répandus. Dans ces carnets l'on trouve, mélangées avec les notes les plus diverses, quelques bribes théoriques, des pensées développées plus ou moins en détail nées en marge du travail muséal. Sans aucun doute, Gabričevskij avait l'intention dès le début de rassembler ses pensées dispersées afin d'en tirer plus tard un ouvrage général sur la céramique, ouvrage dont il déplorait fortement l'absence à l'époque¹³.

En effet, au cours de ses recherches sur les collections de céramique, Gabričevskij se rendit rapidement compte qu' :

Une histoire de la céramique répondant aux exigences contemporaines de la science de l'art, alors en plein développement, n'avait pas encore été rédigée [...] Cette absence d'étude générale sur la céramique grecque [poursuivait-il dans le même fragment¹⁴], s'explique, d'une part, par l'aspect encore archéologique de la science de l'art des antiquités, et de l'autre, ce qui est très spécifique, par la position particulière que cette science a prise par rapport aux autres disciplines de l'histoire de l'art.

Reprochant un « retard méthodologique » à l'histoire de l'art antique par rapport au cours général de l'évolution de l'histoire de l'art, Gabričevskij pensait avoir trouvé dans la céramique grecque un domaine artistique correspondant à ses ambitions théoriques. Ce domaine était resté pour ainsi dire vierge, car les lois immanentes à la création artistique formulées à l'époque ne lui avaient jamais été appliquées. C'est ce qui résultait du survol de l'histoire de la théorie formelle proposé par Gabričevskij. Issue de l'esthétique romantique, elle avait, raisonnait-il, d'abord touché la littérature en proclamant le principe de l'art pour l'art, pour ensuite être transférée dans le domaine des arts visuels. Or, la théorie formelle qui, avec Hans von Hildebrand et Heinrich Wölfflin, avait élevé l'œil au « critère principal et source de connaissance artistique », voyait dans la création artistique une « solution à des problèmes formels et optiques ». Gabričevskij, lui, y voyait plutôt une « espèce de positivisme théorique ». Selon l'analyse de

13. En réalité, comme il l'affirmait dans un de ses rapports au Musée, Gabričevskij avait un projet encore plus ambitieux, celui d'écrire une étude sur l'histoire de l'art antique en relation avec le développement de la pensée philosophique et de la religion antique. Voir un fragment d'un des rapports annuels cité dans : *Александр Георгиевич Габричевский. Биография и культура : документы, письма, воспоминания*, O. S. Severceva (ed.), Moskva, ROSSPEN, 2011, p. 76.

14. Fragment manuscrit sans titre ni date commençant par les mots « История керамики... », (carnet conservé dans les archives d'Ol'ga Severceva, Moscou).

Gabričevskij, le formalisme ne prenait pas en considération l'intégralité de l'expérience artistique, alors que la forme artistique devait être, il en était convaincu, une manifestation visible de cette expérience dans son intégralité. N'importe quelle transformation formelle de l'œuvre impliquait, d'après lui, une totale réorganisation de la vie intérieure de son auteur ainsi que du spectateur.

En d'autres termes, le changement formel n'était jamais innocent ; il était inévitablement dû à une transformation intérieure, au changement de contenu de l'expérience artistique. Les théoriciens de la seconde moitié du XIX^e siècle avaient dû s'en douter, raisonnait le Russe, en considérant la notion d'après lui bien trop vague de la « volonté artistique » proposée par Alois Riegl pour résoudre ces problèmes. Voici comment Gabričevskij résumait cette question :

Toute la complexité de l'expérience artistique est réduite à l'optique psychologique ; à la question touchant le substrat de l'évolution, on répond par le terme vague de volonté artistique, qui n'est pourtant pas défini, quant à son sens et qui *en substance* est une nouvelle variante des anciennes théories psychologiques positivistes des facultés.

Convaincu donc de la nécessité de dépasser l'approche formelle à ses yeux inadéquate d'un point de vue méthodologique, Gabričevskij se tournait vers la philosophie. Il écrivait :

On a effectivement le désir d'avancer. Le développement grandiose de la philosophie intuitive et la proclamation de la méthode phénoménologique en tant qu'instrument scientifique suprême de la connaissance dans le domaine de l'expérience intérieure exigent de nous une définition plus précise, une analyse scrupuleuse de notre expérience intérieure. Et qu'on le fasse sans en dépasser les limites et donc sans besoin d'invoquer la volonté artistique comme une manière de répondre sensée à la question : qu'est-ce qui change dans l'homme par rapport au changement de la forme de son œuvre. Or il est nécessaire d'extraire de l'expérience intérieure les éléments artistiques les plus simples, dont est composé le contenu de la volonté artistique. Car en trouvant pour eux des termes généraux, nous irons au-delà de l'expérience artistique et atteindrons les couches les plus profondes de l'esprit humain et de l'âme.

Suivre l'évolution de ces éléments dans le temps, leur manifestation dans les formes visibles sera ce que j'appelle l'histoire de l'art. Il est clair que le dualisme *éternel* sera ainsi dépassé.

Ce raisonnement permet de définir le cadre intellectuel dans lequel se situe la démarche entreprise alors par Gabričevskij et notamment l'importance pour lui de Georg Simmel. À l'époque, le jeune théoricien travaillait à un grand projet théorique de *Morphologie*, ou *Ontologie de l'art*, dont le point de départ était « l'intuition du dualisme cosmique, ou de l'antagonisme éternel entre l'être et le devenir¹⁵ ». D'après Gabričevskij, l'art et la création artistique consistaient

15. Gabričevskij, « Введение в морфологию искусства », *Морфология искусства, op. cit.*, p. 85.

à dépasser ce dualisme primaire. Il voyait dans cette mission synthétique de l'acte créateur la « raison d'être ontologique de l'art ¹⁶ ». L'idée que la création est une conquête de l'être par un individu qui en est privé est, d'après Gabričevskij, celle dont est épris inconsciemment le créateur et qui doit être cultivée en toute conscience par le chercheur.

« D'autant plus grande est la force avec laquelle brûle ce pathos, d'autant plus grande est la clarté avec laquelle apparaît la forme artistique », déclare Gabričevskij ¹⁷.

Cette dualité, selon lui, était bien connue de ses contemporains, puisqu'ils étaient tous fils d'une « époque venant de surmonter la crise de l'impressionnisme et du mécanisme qui, à travers une catastrophe spirituelle totale et un appauvrissement créatif, avait manifesté toute l'horreur et infirmité de notre être en scission ¹⁸ ».

L'ART ET SA THÉORIE AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION « LES HÉROS DE L'IMAGE »

Les mots graves employés par Gabričevskij pour caractériser la situation de l'homme moderne font l'écho à ceux auxquels recourait à la même époque, pour décrire l'atmosphère spirituelle, Vasilij Kandinskij, l'artiste-théoricien dont le jeune historien de l'art se rapprocha pendant l'hiver 1920-1921 ¹⁹.

En décembre 1920, Gabričevskij fut invité à l'Institut de culture artistique (INXUK), au département de l'art monumental dirigé par Kandinskij, alors en plein conflit avec Aleksandr Rodčenko. À l'idée d'une synthèse des arts comprise comme différents langages exprimant tous un contenu spirituel commun, était opposée une conception de l'art fondée, sous couvert de scientificité, sur une analyse rigide et froide et sur la priorité donnée à la matérialité et aux qualités purement formelles de l'œuvre. Comme on sait, ce conflit s'acheva par un schisme et le départ de Kandinskij suivi de ses partisans, en février 1921. Gabričevskij était parmi eux. Au printemps, il participa à la fondation de la Commission des sciences de l'art (NXXK) auprès du Commissariat à l'éducation (Narkompros). Cette Commission fut baptisée à l'automne de la même année Académie russe des sciences de l'art (RAXN), et devint en 1925 l'Académie d'État des sciences de l'art (GAXN). Gabričevskij y travailla jusqu'à sa fermeture en 1929.

16. Gabričevskij, « Введение в морфологию искусства », *Морфология искусства, op. cit.*, p. 85.

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Voir les ajouts faits par Kandinskij en 1919-1921 au début du chapitre III, « Поворот », pour le traité *Du spirituel dans l'art*, en vue de sa publication russe qui ne vit pas le jour (The Getty Research Institute, Los Angeles, Special Collections, Wassily Kandinsky Papers 1911-1940, « Manuscript in Russian of *Über das Geistige in der Kunst* », 850910, box 3, folder 2; folder 4).

La frénésie institutionnelle sans précédent déployée pour la fondation de la Commission des sciences de l'art au début 1921 dans le contexte de la réforme du Narkompros profita d'une puissante énergie créatrice venant de quelques personnalités regroupées pendant l'hiver 1920-1921 autour de Gabričevskij. Ils étaient tous les grands perdants ou les grands exclus de la politique artistique et académique : il y avait Gustav Špet, disciple russe de Husserl, qui sera bientôt privé de la possibilité d'enseigner à l'université, car au printemps 1921 le département de philosophie sera fermé ; il y avait aussi Kandinskij et Robert Fal'k hostiles à une vision grossièrement matérialiste et utilitariste de l'art prônée par les avant-gardes de gauche. Les discussions dans ce cercle restreint d'amis, dont fait état dans ses souvenirs la femme de Gabričevskij, Natal'ja Severcova²⁰, devaient infléchir le discours sur l'art du jeune théoricien qui, cherchant à se dégager des principes de l'école formelle allemande auxquels il avait été initié pendant ses études universitaires, orienta sa pensée contre le formalisme et le matérialisme du constructivisme naissant.

Si ce fut à la GAXN vers le milieu des années 1920 que la théorie de l'art de Gabričevskij connut sa période d'épanouissement, ses bases et orientations furent décidées dans la période précédente, au cours de discussions amicales informelles des premières années postrevolutionnaires. Ainsi, l'ouvrage sur l'esthétique des vases antiques auquel réfléchissait Gabričevskij en travaillant au Musée des beaux-arts, devait répondre à plusieurs attentes, non seulement en ce qu'il inaugurerait une nouvelle méthode dans la science de l'art, mais aussi parce qu'il proposait une vision générale de l'art suffisamment puissante pour faire face aux tendances destructrices de l'époque.

L'année 1921 entra dans la mémoire collective russe comme une année terrible immortalisée dans *Anno Domini* d'Anna Axmatova. Vécue par Gabričevskij dans l'enthousiasme qui accompagnait la fondation et l'organisation de la GAXN, elle s'acheva par deux séparations déchirantes : le décès de Mal'mberg et le départ pour l'Allemagne de Kandinskij. Pour Gabričevskij, cela signifiait de se séparer pour toujours de deux fortes personnalités qui, à cette époque de total délabrement spirituel et matériel, incarnaient à ses yeux deux modèles de serviteurs fidèles de l'art, deux chevaliers sans peur et sans reproche.

On ne dispose pas d'éléments pour reconstituer l'état d'esprit de Gabričevskij suite au départ de Kandinskij dont il se considérait comme le plus proche collaborateur à la RAXN²¹ : ils avaient travaillé intensément côte à côte pendant une année entière, préparant ensemble les bases théoriques et institutionnelles de

20. Dans ses souvenirs, Severcova mentionne aussi, parmi les membres de ce cercle, des historiens de l'art Evsej Šor et Aleksej Sidorov et un compositeur Aleksandr Šenšin. Voir un fragment des souvenirs publié dans notre article : N. Podzemskaia, « "Возвращение искусства на путь теоретической традиции" и "наука об искусстве" : Кандинский и создание ГАХН », in *Исследования по истории русской мысли. Ежегодник 2006-2007* [8], M. A. Kolerov et N. S. Plotnikov (eds.), Moskva, Modest Kolerov, 2009, p. 150-152.

21. Voir le *Curriculum vitae* que Gabričevskij rédigea pour la RAXN vers 1924 : Александр Георгиевич Габричевский. *Биография и культура*, op. cit., p. 123.

l'Académie et dressant les premiers projets et programmes. En revanche, Gabričevskij se prononça directement sur le décès de Mal'mberg. Dans un discours commémoratif au Musée le 11 décembre 1921, il parla de son professeur comme d'un « héros de l'image », au sens que les anciens donnaient à ce terme²². Les héros, « anges gardiens culturels nationaux », symbolisaient à leurs yeux une continuité vivante de la culture, un lien unissant l'individu à la famille, à l'État, à la nation. Or, le héros et le culte de l'image qui lui est profondément lié, étaient, écrivait Gabričevskij inconnus à la théomachie et à l'iconoclasme des Russes :

La complète incapacité des Russes dans le domaine de la sculpture et leur hostilité intérieure envers l'héroïsation, la sourde protestation qui s'enflamme [...] de nos jours, jusqu'aux terribles hécatombes parricides, ne sont-elles pas une manifestation de la même force primitive ?²³

Sur le fond apocalyptique de la Russie postrévolutionnaire se distinguait nettement la figure de Mal'mberg qui, unique en tant qu'artiste, savant et homme, resta jusqu'au dernier jour, déclarait Gabričevskij, fidèle à son image ; pour cette raison, Mal'mberg était digne d'être considéré comme un héros. Le sentiment de responsabilité face à l'image symbolisant à la fois la beauté et la vérité que le théoricien distinguait dans l'approche de l'art propre à Mal'mberg lui donnait, ajoutons-nous, cette auréole spirituelle qu'on trouve aussi chez Kandinskij.

Comme les Anciens, Mal'mberg, poursuivait Gabričevskij, percevait toute image comme un organisme et la sentait de l'intérieur, ce qui s'exprimait aussi dans sa manière de parler de la sculpture grecque en la mimant, ou bien dans son goût et dans son intuition sans faille, ou bien dans ses jugements toujours justes sur les personnes. Cette capacité à voir dans les images une manifestation totale de l'homme vivant était appelée par Gabričevskij « physiognomique ». Cette notion devint pour lui une des principales pour définir l'art en opposition au formalisme rigide et froid des constructivistes. Ce raisonnement sur l'art en tant que manifestation de la vie organique nous renvoie de nouveau à Kandinskij qui, dans plusieurs écrits à partir de 1913-1914, développa des idées semblables au sujet de la construction comme création de formes vivantes, sur l'œuvre d'art comme organisme et sur la « beauté intelligente »²⁴.

22. Gabričevskij, « Памяти В. К. Малъмберга », *Морфология искусства*, op. cit., p. 719.

23. *Ibid.*

24. Voir, par exemple, « Regards sur le passé », Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, J.-P. Bouillon (ed.), Paris, Hermann, 1974, p. 120.

ESTHÉTIQUE DU VASE : POUR UNE THÉORIE DE LA SURFACE ET DU GESTE

Dans cette atmosphère spirituelle lourde qu'on vient de décrire, Gabričevskij entreprit, en marge de son travail d'inventaire, un exercice d'une grande originalité et hardiesse intellectuelle. En fait, comme il le disait dans son fragment théorique cité ci-dessus, l'étude de l'art antique qui dans le temps avait vu fleurir les méthodes philologique et archéologique, était restée figée dans une vision de l'art positiviste et matérialiste. Alors que le « génial Sempér », dans son ouvrage sur le style, « s'enfoncé sans cesse dans un positivisme technique utilitaire », Taine finit par « faire dépendre tout du facteur matériel des conditions extérieures ».

Analysant des vases, dans lesquels on avait coutume de ne voir que des objets purement matériels et fonctionnels ou des outils, Gabričevskij chercha à mettre au point une méthode pour les considérer autrement, comme une manifestation de rapports complexes d'éléments psychiques fondamentaux.

Son projet était sans doute celui d'écrire une véritable *Esthétique du vase*. C'est en fait un titre qu'on voit inscrit en tête de quelques notes discontinues qui se trouvent dans le même carnet commençant par le fragment théorique cité ci-dessus où il est question du destin de l'histoire de l'art des antiquités par rapport aux études générales sur les arts.

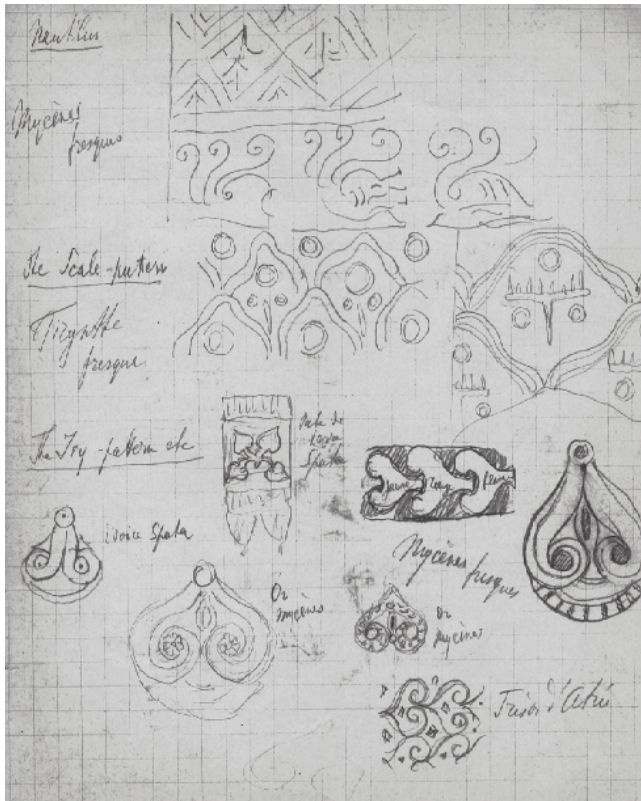
Dans les notes sur l'*Esthétique du vase*, on distingue une nette volonté de la part Gabričevskij de saisir l'objet de l'étude dans ses éléments fondamentaux et d'établir leurs rapports réciproques, afin d'arriver à une définition complètement nouvelle et originale du vase pris comme objet esthétique.



A. Gabričevskij, deux pages de carnet, avec des dessins tirés de Georges Perrot et Charles Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*.

Cherchant à cerner les valeurs esthétiques du vase, Gabričevskij y distinguait l'objet en soi et le tracé et les considérait en conséquence comme deux éléments fondamentaux pour les arts visuels : l'élément plastique et l'élément graphique. Or, s'agissant du vase, ces éléments présentaient des nuances tout à fait particulières.

Ainsi, considérant l'élément graphique du tracé, le jeune théoricien soulignait la valeur différente qu'il obtenait quand il était appliqué sur une surface courbe qui est celle du vase ou sur une surface plane qui est celle du tableau. Il mettait



Archives d'Ol'ga Severceva, Moscou. © Nadia Podzemskaja.

en évidence l'impossibilité de faire de la peinture sur un vase, puisque la représentation picturale présuppose une idéalisation, donc la nécessité de renoncer à la surface du tableau, de l'oublier (un geste que Gabričevskij reliait au mythe de Narcisse). Or, si la surface plane peut être facilement négligée, cela ne va pas de soi pour la surface courbe, puisque, pour elle, l'antinomie principale propre à la peinture qui se traduit dans un conflit entre la tridimensionalité de l'objet représenté et la planitude du support matériel n'a plus lieu.

Si néanmoins la surface du vase devenait un endroit pour une figuration, il s'agissait, pour Gabričevskij, d'une « tentation ». Selon lui, le vase grec était en effet le seul art à avoir su surmonter cette tentation, alors qu'aujourd'hui, précisait-il, cet obstacle aurait paru insurmontable. La « victoire » du vase sur la tentation de la troisième dimension témoignait d'une parfaite maîtrise de soi et s'était faite, suggérait Gabričevskij, à travers la création d'un nouveau style laissant apparaître le minimum de profondeur grâce aux silhouettes peintes en aplât et dessinées de profil.

Dans l'économie générale de la pensée théorique de Gabričevskij, cette analyse des propriétés graphiques du vase occupait une position clé. Elle avait pour point de départ la réflexion sur la principale antinomie de la peinture qu'il avait explorée auparavant dans ses travaux universitaires, notamment dans son essai « L'Espace et la composition dans l'art du Tintoret » rédigé à l'automne 1918 et lu à l'Université le 17 décembre pour sa candidature. Sans doute, le même texte, ou sa variante, avait été présenté auparavant au Studio italiano²⁵.

Gabričevskij avait fait précéder son étude de la peinture du Tintoret d'une importante introduction théorique où il démontrait la faiblesse méthodologique de l'école formelle qui distinguait, certes, dans ses analyses les valeurs provenant de la tridimensionalité et celles du plan, mais le faisait de manière confuse, sans avoir une pleine conscience de leur nature antinomique. Cela menait inévitablement les chercheurs à ne pas voir de véritables rapports entre ces facteurs et à se perdre en contradictions. Ainsi, les historiens de l'art commençaient par considérer le tableau du point de vue de l'espace tridimensionnel, en voyant les objets et les figures dans la boîte perspective. Ensuite, semblant oublier l'espace, ils se mettaient à discuter de la composition, à parler du poids et des masses, de la symétrie, de la construction, de tout ce qui est lié à la sensation de platitude. Dans les deux cas, Gabričevskij dénonçait un silence méthodologique basé sur une certaine abstraction :

Ce silence est particulièrement évident quand la notion de *Überschneidung* [intersection], un facteur tridimensionnel fondamental, est transférée dans le domaine de la composition plane, où bien sûr il perd immédiatement tout son sens ; à propos de la composition, on parle aussi de "direction du regard", *i.e.* d'un élément de valeur purement tridimensionnelle qui n'a rien à voir avec une construction décorative plane²⁶.

Pourtant, selon Gabričevskij, ces contradictions qu'il relevait dans les descriptions faites par les adeptes de l'école formelle étaient d'habitude peu visibles, et l'on arrivait à analyser de nombreuses œuvres sans trop s'apercevoir de tensions méthodologiques. Cela était dû, d'après lui, à la nature de l'objet même de leurs études qui était toujours l'art classique, comprenant la Renaissance et le baroque. C'était bien là que Wölfflin puisait ses exemples qui, par leur nature même, justifiaient cette méthode :

En effet, en parlant de l'art qu'on appelle classique, on peut sans cesse sauter de l'espace au fond du tableau et *vice versa*, car cet art a réussi la synthèse entre les deux éléments antinomiques ; l'un arrive entièrement à exprimer l'autre. Sur la représentation en relief (Hildebrand) et la frontalité est construite

25. Sur les activités de l'Institut de culture italienne à Moscou, Studio italiano (1918-1923), voir N. P. Komolova, O. S. Severceva, « Институт "Studio italiano" в Москве », *Италия и русская культура XIX—XX веков*, Moskva, IVI RAN, 2000, p. 181-192.

26. Gabričevskij, « Пространство и композиция в искусстве Тинторетто », *Морфология искусства*, *op. cit.*, p. 319-320.

la perception spatiale du Quattrocento et du Siècle d'or. Tous les objets représentés sont placés sur un plan ou sur des plans parallèles à la surface idéale du tableau ; une construction en coulisses prédomine, de sorte que la composition, malgré sa nature purement plane, devient une projection perpendiculaire complète et entièrement adéquate à tout le contenu tridimensionnel du tableau²⁷.

Ainsi dans l'architecture du xv^e siècle italien, la composition plane donnait une image de l'espace complète et adéquate, devenait un symbole des relations spatiales projetées sur elle. Et Gabričevskij concluait :

Telle est la synthèse, ou si l'on veut, le compromis auquel est arrivé l'art classique²⁸.

Néanmoins il y a eu des époques qui n'ont pas voulu prendre la voie de la conciliation et du compromis et où un seul élément s'est développé de manière excessive ; dans ces cas, la méthode forgée sur l'exemple de l'art italien des xv^e-xvi^e siècles n'était plus applicable. Tel était le cas du Tintoret littéralement épris de l'espace. Par rapport à sa peinture, la notion de « composition » dans le sens classique du terme, à savoir celle basée sur la symétrie, l'unité, l'harmonie des poids, n'avait plus de sens. Dans son essai, Gabričevskij cherchait donc à établir de nouvelles lois qui régissaient la composition dynamique du Tintoret à partir du mouvement qui se développait en diagonale.

Maintenant, quelle nouveauté la céramique grecque avait-elle pu apporter pour comprendre la peinture ?

La réponse de Gabričevskij était que la céramique n'utilisait pas de surface plane, mais courbe. En effet, c'est certainement grâce à son travail régulier et systématique sur les vases qu'il arriva à une nouvelle caractérisation de la surface et du plan, reprise plus tard dans sa théorie de l'art. Pendant l'année académique 1924-1925, le savant prononça un discours sur ce sujet au département d'histoire de l'art du RANION (Association russe des instituts de recherche scientifique en sciences sociales) ; en 1928, un essai intitulé « La surface et le plan » fut publié dans le bulletin de l'Institut d'archéologie et d'histoire de l'art de cette Association²⁹.

Dans cet essai, Gabričevskij considérait le plan comme une typologie particulière de la surface et définissait cette dernière comme la « frontière d'un volume et la limite de notre acte tactile et visuel³⁰ ». La surface est donc toujours ambivalente, elle peut être vue à la fois comme une qualité négative et positive, interprétée du « point de vue de l'élan créateur du sujet qui laisse sa trace et son empreinte sur la masse plus ou moins souple, ou bien du côté de la masse

27. Gabričevskij, « Пространство и композиция в искусстве Тинторетто », *op. cit.*, p. 320.

28. *Ibid.*, p. 321.

29. Id., « Поверхность и плоскость ». Voir une réédition d'après le manuscrit original, *Морфология искусства*, *op. cit.*, p. 219-252.

30. *Ibid.*, p. 226.

tridimensionnelle qui dispose des limites dures et invincibles ». La surface n'est donc rien d'autre qu'une « fonction de deux *continuums*, un résultat plus ou moins stable de leur rencontre ou un produit de leur interférence »; en fin de compte, « la surface est une fonction de l'acte créateur et de la matière et n'a pas de propriétés spécifiques³¹ ». En revanche, en tant que surface artistique, elle est toujours dynamique et toute imprégnée d'expressivité, devenant une espèce de filtre fin et souple, une sorte d'« auréole » qui traduit tout un spectre de nuances même minimales, issues de l'interaction entre les deux sphères qu'elle délimite.

La théorie de la surface en tant qu'expression de la rencontre entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité de la masse tridimensionnelle inerte proposée par Gabričevskij au milieu des années 1920 devait sans doute répondre à une discussion lancée par les constructivistes adeptes de la *faktura* matérielle des objets en tant que « choses » de la vie quotidienne. Cette connotation « engagée » de la théorie de Gabričevskij est d'autant plus paradoxale qu'elle remonte à sa découverte de la surface courbe du vase grec, problématique apparemment éloignée des préoccupations de l'art contemporain.

Jusqu'ici, nous avons présenté les considérations de Gabričevskij consacrées à un des éléments fondamentaux du vase, à savoir celui du tracé. L'évolution unilatérale de cet élément graphique causa le rapprochement du vase de la peinture de chevalet, ce qui amena à la « crise du vase ». Or, Gabričevskij considérait en même temps l'autre côté de la médaille, lié au second élément fondamental du vase, à savoir son élément plastique. Il affirmait, en effet, dans ses notes pour l'*Esthétique du vase* que la « catastrophe du vase » était due également à son rapprochement, en tant que corps, de la statuette. Essayons de suivre de près la logique de son raisonnement.

Gabričevskij commençait ses notes en proposant une définition sommaire du vase en tant que « corps cubique dont la surface est mise en évidence et répartie par le tracé ». Il soulignait les « mêmes débuts de la plastique et de la céramique : les idoles, les urnes faciales, la dénomination des parties et des éléments ». Afin de fixer les raisons profondes, à l'origine commune de la céramique et de la plastique en tant que sculpture, il évoquait le mythe de Pygmalion qui impliquait l'importance de l'élément musculaire, la conscience de la présence d'un autre être, et enfin la contre-position et l'identification (*Einfühlung*, empathie) qui sont deux éléments indispensables de l'imitation.

Dans un second temps, Gabričevskij discutait deux nouveaux points de vue sur l'art apparus au XIX^e siècle. Tout d'abord, il s'agissait du point de vue « constructif », lié à la personnalité de Semper qui considérait l'art en tant qu'expression et victoire sur les forces cosmiques et l'œuvre comme un organisme, une « résultante des forces centripètes et centrifuges ». Pour Semper, la

31. Gabričevskij, « Поверхность и плоскость », p. 226-227.

« dynamique organique (tectonique) s'exprimait par le matériau et sa fonction (destination) », alors que ses symboles étaient la forme et l'ornement. Or, dans les derniers temps, cette idée foncièrement vitaliste subit des déformations chez ses épigones qui la portèrent jusqu'au matérialisme et au technicisme. Le point de vue « optique », promu par des personnalités tel Hildebrand, avait aussi ses limites quand il s'agissait du matériau et de la destination pratique de l'objet.

L'image optique, même la *Oberflächenlinie*, [concluait Gabričevskij], tout en donnant une idée de la forme de la surface, fixe la notion d'un être cubique et devient ainsi un facteur constructif. Le vase est un exemple qui permet de suivre la réconciliation de ces deux principes.

Après avoir passé en revue les différentes conceptions du vase exprimées dans le passé, Gabričevskij proposait la sienne qui allait dans le sens de l'accentuation de son analogie avec l'organisme, et donc de son lien étroit avec une sensation musculaire, avec un geste. La forme qui dans le « grand art » devait être conçue, écrivait Gabričevskij, comme une expression de la force intérieure organique, devenait dans l'art appliqué le résultat surtout d'un geste. De sorte que la destination, l'objectif d'un objet n'était plus vu sous l'angle de sa pure utilité, mais devenait lui-même un geste de l'objet-organisme. Le vase grec était ainsi perçu comme un organisme plastique, ses fonctions relevant de ses gestes.

L'idée du vase en tant qu'objet-organisme faisait partie d'une conception globale de l'art que Gabričevskij esquissa dans l'essai « Vêtement et bâtiment » (seconde moitié 1920-début 1921), décoré d'un prix au concours organisé par le département d'architecture du Narkompros³². Dans cet essai que Gabričevskij considérait comme préparatoire pour sa monumentale *Morphologie*, il s'engageait dans une analyse du processus artistique vu comme *Bildung*, création autonome de formes qui a une valeur intrinsèque et qui diffère de la morphogénèse en tant que fonction purement d'adaptation propre aux organismes vivants. Or, le vêtement et le bâtiment n'étaient pas seulement des produits de l'activité artistique aux objectifs purement intrinsèques, mais aussi, en tant que coquilles qui protègent la vie de l'individu ou du collectif, ils pouvaient être appréciés du point de vue de leur utilité. Le caractère ambivalent de la *Bildung* dans l'art appliqué, à savoir l'appartenance de cet art au domaine à la fois spirituel et pratique, justifiait, d'après le raisonnement de Gabričevskij, une approche génétique comparée commençant par les formes organiques primitives qui produisent des coquilles pour elles-mêmes.

Chaque problème "principal" de la philosophie de l'art, résumait-il, porte inévitablement le chercheur dans le domaine de la *Naturphilosophie*³³.

32. Gabričevskij, « Одежда и здание », *Морфология искусства*, op. cit., p. 402-430.

33. *Ibid.*, p. 405.

C'est la même chose, qu'il s'agisse d'un bâtiment, d'une hache ou du simple tablier d'un sauvage, – en les créant, l'homme surmonte la nature de manière double : puisque ces objets sont utiles, dans le sens utilitaire, mais puisqu'ils disposent d'une forme définie qui exprime leur désignation et puisque cette désignation en tant qu'élément intérieur immanent à cette matière crée cette forme de l'intérieur, l'homme assujettit la nature au cours de la création spirituelle. On a ici l'intuition artistique, une analogie complète avec l'instinct qui crée une unité nouvelle, secondaire entre l'objectif et le moyen, entre le beau et l'utile. C'est le problème de tout art appliqué : assujettir ainsi la matière morte à l'esprit, l'organiser de sorte qu'un nouvel objet matériel exprime par sa forme sa désignation, qu'il devienne un geste organique de la matière imprégnée par l'esprit³⁴.

Comme plus tard dans la notion de surface, de *faktura*, à laquelle il arriva en contemplant la surface courbe du vase, également dans celle de la forme, Gabričevskij notait une certaine relation, souvent conflictuelle, entre un élément de l'esprit, intérieur, actif et vivant, et celui de la matière, extérieur, passif et mort, entre le devenir et l'être. La forme, selon son raisonnement, pouvait être perçue du dehors, du côté de la matière, ou de l'intérieur, du côté de son objectif. La coquille donc était comprise comme quelque chose qui naissait à partir du noyau intérieur, comme un geste figé (on retrouve la notion de geste par laquelle Gabričevskij cherchait à désigner le vase), ou bien comme quelque chose posée de l'extérieur pour protéger, isoler, révéler et faire honneur à ce noyau. Dans son essai, Gabričevskij faisait un survol des différentes époques historiques caractérisées par ces deux approches opposées. En conclusion, il exprimait ainsi son credo méthodologique sur lequel reposa par la suite toute sa recherche théorique basée sur l'intuition et orientée de façon polémique contre le formalisme :

[...] toute morphologie [...] reste lettre morte, si elle ne voit pas, dans la forme artistique comme telle, un processus vivant, organique et créatif, si elle se limite à une approche de l'extérieur et ne cherche pas une empathie avec l'acte même de formation [*Bildung*] à partir de l'intérieur. Mais alors l'analyse formelle est une espèce de biologie intuitive ou mieux une ontologie, et l'histoire de l'art n'est rien d'autre qu'une histoire de la vie de l'Esprit³⁵.

34. Gabričevskij, « Одежда и здание », *Морфология искусства*, *op. cit.*, p. 409.

35. *Ibid.*, p. 429.